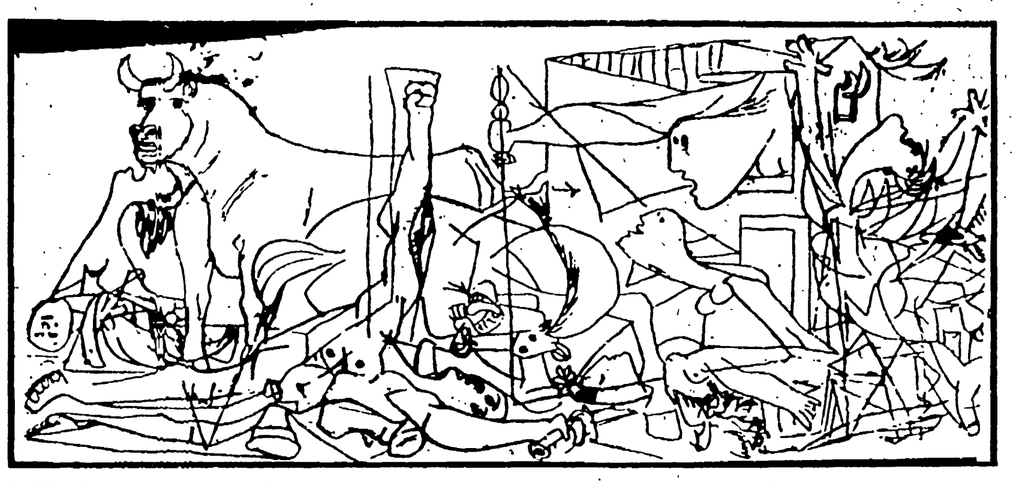
MOLTI LIBRI POCHI SOLDI

L'editoria d'arte italiana ha prodotto il « serrate » finale in questi giorni di fine d'anno: sono in ribasso le strenne inutili concepite e confezionate come scatole di dolci - Molti invece i testi su autori e problemi dell'arte antica e contemporanea



GUERNICA, il capolavoro di Picasso, al primo stadio della complessa elaborazione che è il tema affascinante trattato da Rudolf Arnheim in « Genesi di un dipinto »

Come al solito, l'editoria d'arte italiana ha prodotto il suo maggior sforzo nel clima euforico e spenderaccione di fine d'anno, superando cost, per il 1964, i cinquanta titoli. Si tratta quasi sempre di libri assai preziosi per disegno e stampa: le case editrici italiane confermano la loro altissima classe internazionale. Alcuni libri, ma in minor numero rispetto agli anni scorsi, restano dei mostruosi gioielli quanto a lusso e tecniche di riproduzione a fac-simile.

Il prezzo — è « normale » oggi che un buon libro d'arte costi fra le dieci e le trentamila lire — è ancora l'ostacolo fondamentale, insormontabile per ora, alla più vasta circolazione dei libri di livello culturale e tecnico. Si direbbe anzi che un più largo e profondo fossato oggi divida l'editoria a dispense dalla editoria sempre più importante e lussuosa.

Il 1964 è stato l'anno delle celebrazioni michelangiolesche e di studi e di libri ne sono usciti parecchi e molti ne sono annunciati: impossibile qui segnalarli tutti.

Einaudi ha pubblicato un imponente volume dedicato a « Michelangelo architetto », volume splendido ma « salato » che riunisce saggi di autori vari ed è curato da Paolo Portoghesi e Bruno Zevi. La Biblioteca d'arte Rizzoli offre in tre volumetti (Lire 6 000) « Tutto Michelangelo »: Pittura (a cura di Enzo Carli), Scultura (a cura di Franco Russoli) e Architettura (a cura di Franco Barbieri e Lionello Puppi).

Tutta la scultura di Michelangiolo è riprodotta a colori e accompagnata da saggi di numerosi autori in un volume fresco di stampa dell'Editore Curcio. Alla pittura è, invece, dedicato il primo dei tre volumi (Garzanti Editore, pagg. 162, 47 ill., Lire 11 000) del critico americano Frederich Hartt, il quale traccia di Michelangiolo pittore un « profilo » piano e accessibile. Il « Giudizio Universale » è riprodotto a colori in tutti i particolari e introdotto da un testo di Redig De Campos in un ricco volume assai ben stampato da Aldo Martello. « Le idee sull'arte » costituisce il primo volume di una serie dedicata a Michelangiolo dal Saggiatore (512 pagg., Lire 2 000): Robert J. Clements ha compiuto in esso una laboriosa ed efficace ricostruzione del pensiero di Michelangiolo.

Gli Editori Riuniti pubblicano un prezioso volume che raccoglie gli scritti del pittore americano Ben Shahn, con una introduzione di Antonio Del Guercio, e riproduce a colori 65 opere fra il 1931 e il 1960 (Ben Shahn, « La forma e il contenuto », pagg. 86 di testo, Lire 10 000). Della stessa casa editrice vanno ricordati i due bellissimi volumi usciti della monumentale Storia dell'arte italiana: « La pittura delle origini » di Ferdinando Bologna e « La maniera italiana » di Giuliano Briganti che costituiscono, fra l'altro, due eccezionali presenze di quella nuova critica italiana che tanto fatica a entrare nell'editoria.

Il « Lautrec visto da Lautrec » di Ph. Huisman e M.G. Dortu (Garzanti Editore, Lire 24.000) è una sontuosa biografia del grande pittore francese di fine Ottocento e riproduce a colori gran parte dei suoi famosi capolavori. Altra « strenna », sempre di Garzanti, è il pregevole volume « Museo di Pechino » (testo di François Fourcade, pagg. 171, 87 riproduzioni a colori, Lire 16 000) che illustra i capolavori del grande museo ospitato nei Palazzi Imperiali coi due fondamentali gruppi delle pitture e delle ceramiche.

Intenzioni assai ambiziose hanno i sontuosi volumi di SKIRA, editore svizzero che stampa eccezionalmente anche in italiano, su « L'Europa delle capitali 1600-1700 » (di Giulio Carlo Argan, L. 17 000) e su « La scoperta della libertà 1700-1789 » (di Starobinski, L. 17 000).

L'Editalia, di cui si ricorda la grossa monografia sul pittore informale Alberto Burri a cura di Cesare Brandi, presenta un libro affascinante su uno dei palazzi antichi d'Italia più superbi e famosi, « Il Palazzo Pubblico di Siena » fra i cui tesori siamo guidati da Cairola e Enzo Carli. Alla Toscana è dedicato un bel volume di fotografie di A. von Borsig (La Nuova Italia Editrice, Lire 8 000): la natura e l'arte di Toscana sono state fotografate fino alla nausea e sembrerebbe impossibile che nuove fotografie riescano, come in questo caso, a restituire il fulgore grandioso d'una terra e d'una civiltà: il merito è anche di quell'eccezionale « guida » che è Raniuccio Bianchi Bandinelli. Della stessa casa editrice è un pregevole volume che riproduce in facsimile, con tecnica perfetta, un gran numero di incisioni dell'grande Durer, scelte e annotate da Roberto Salvini (L. 15 000).

Nella collana del Club del libro-Barbera, che già conta ottimi titoli come il « Boccioni » di Raffaellino De Grada e il « Géricault » di Antonio Del Guercio, segnaliamo un libro « difficile » dedicato a una figura eminente dell'arte russo-bizantina, e che è un'importante testimonianza dei validi risultati della recente storiografia sovietica: « Il maestro del Cremlino » di Mikail Alpatov.

Le Edizioni di Comunità sono presenti con un aureo volumetto che mancava ai nostri studi, il primo dei volumi dedicati a « Tutte le opere di Edoardo Persico 1923-1935 »; curato da Giulia Veronesi, il libro raccoglie scritti di politica letteratura pittura scultura teatro e fotografia della singolare figura di artista e intellettuale alla quale tanto deve l'arte moderna in Italia. Nei tipi di Comunità vanno ricordati l'importante libro, che è anche il primo impegnato contributo critico italiano, di Roberto Pane sul grande architetto spagnolo moderno Antonio Gaudì e la monografia di un giovane architetto e studioso, Eugenio Luporini, dedicata al « Brunelleschi ».

Chi voglia fare un regalo memorabile non abbia esitazione a scegliere, per restare nell'ambito delle grandi personalità dell'arte italiana antica, il « Piero della Francesca » di Roberto Longhi (Sansoni Editore, Lire 12 000), recentemente ristampato per l'opera omnia del grande storico dell'arte, un libro che è uno dei punti più alti toccati dalla storiografia di tutti i tempi e che resta un libro magico, a distanza di decenni, per la « lettura » che un contemporaneo abbia fatto di un « antico ».

Qui si ricorda il formidabile librone del Parronchi, « La dolce prospettiva » (Vallecchi Editore, lire 25.000), che riunisce una mole imponente di studi condotti dal critico fiorentino sullo spazio e i problemi spaziali dell'arte del Rinascimento. La « strenna », di Vallecchi è un libro bellissimo di Italo Cremona, « Il tempo dell'Art Nouveau » (lire 7 000) che è la prima organica, ma alla prima lettura già direi classica, trattazione italiana di un grande momento unitario dell'arte internazionale e i cui effetti ancora durano nelle attuali vicende plastiche, anche di casa nostra.

Per le Edizioni Mediterranee Guido

Ben Shahn, « Acrobati »

Ballo ha tracciato un panorama, il primo così impegnativo e monumentale, in due grandi volumi riccamente illustrati, dell'arte italiana dal simbolismo alle avanguardie d'oggi (« La linea dell'arte italiana, dai simbolismo alle opere moltiplicate », lire 60 000), vi figurano in una trattazione organica personalità e correnti che hanno fatto viva e fanno viva l'arte nostra, dai maestri dell'avanguardia ai giovani dei giorni nostri. Il Ballo espone con sobrietà e obbiettività, presenta un materiale spesso inedito, mette bene in luce il carattere occultare del contributo italiano all'arte contemporanea; il critico non opera chiusure nel suo panorama e vede l'arte nostra assai giovane e carica di futuro.

Una rarità, per gli amatori della pittura impressionista, e il bel volume, curato da Denis Rouart e Momcilo Stevanovic, « Degas e Renoir inediti (Museo di Belgrado) » che raccoglie per la prima volta e riproduce a colori perfettamente il cospicuo numero di opere dei due grandi Impressionisti francesi conservate nel Museo jugoslavo dopo essere state salvate dalla rapina nazista (AMZ Editrice). Feltrinelli, Einaudi e Il Saggiatore presentano i tre più cospicui gruppi di novità con alcuni libri assai importanti. Mario De Micheli ha messo insieme un'affascinante antologia delle idee e degli scritti ma anche degli umori, di Pablo Picasso (« Scritti di Picasso », Feltrinelli, lire 2 500): è un libro che si legge d'un fiato fra sorriso e tragedia, illumina meglio con l'uomo il pittore e « scopre » in Picasso il primo demistificatore di se stesso in una girandola di idee geniali e profonde ma anche di « spacconate ».

Ancora un titolo di Feltrinelli è dedicato a Picasso: si tratta di un volume su uno dei grandi capolavori che hanno segnato una svolta nell'arte internazionale, il grande quadro contro il massacro fascista della popolazione inerme del paesino spagnolo di Guernica nel 1937 (Rudolf Arnheim, « Guernica genesi di un dipinto », Feltrinelli, Lire 4 500). L'Arnheim, che è un noto teorico del film, conduce un'analisi complessa ma avvincente come un romanzo della nascita di un quadro come Guernica, ne illustra tutti gli studi e le varianti fino allo stadio finale che ora è in prestito al Museum of Modern Art di New York.

Feltrinelli ha edito per le feste anche un altro volume della collana « Il mondo della figura » (Pierre Demargne, « Arte Egea », lire 14 000) e il secondo (John Pope-Hennessy, « La scultura italiana - Il Quattrocento », lire 9.800) dei tre volumi che il noto storico dell'arte inglese ha scritto sulla scultura italiana e che l'inglese Phaidon ha pubblicato nel 1958. Si tratta di una delle più attendibili e accessibili trattazioni dell'argomento: dunque ancora una « strenna » molto sostanziosa anche se non « sbrilluccica » di cellophan e laccature.

Di Einaudi, oltre ai volumi già indicati, segnaliamo la nuova edizione della « Storia sociale dell'arte » dello Hauser e due libri che non dovrebbero mancare in nessuna biblioteca: « Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo » di Rudolf Wittkower (Lire 6 000) e « Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico » di André Chastel (L. 8.000), testo eccezionale quest'ultimo del più grande e attuale fra gli storici francesi dell'arte del Rinascimento. Il libro di Chastel non è soltanto un testo fondamentale per la ricostruzione critica di un quadro drammatico della società e dell'arte a Firenze a cavallo fra '400 e '500, ma costituisce anche uno dei punti più avanzati della moderna storiografia nel metodo e nei raggiungimenti. Un libro da batticuore per quel fortunato che in questi giorni lo ricevesse in regalo.

Altro libro prezioso, edito da Einaudi in questi mesi, è « La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici » di Giovanni Previtali (Lire 4 500) un giovane storico dell'arte formatosi nella straordinaria « officina » di Roberto Longhi. E' un libro tutto scritto, piuttosto controcorrente rispetto al gusto editoriale attuale, che snoda il filo attorto di un passato e di una eredità con una formidabile e ammonitrice attenzione alle opere e alle idee in concreto: una « storia della critica » che rovescia l'andazzo attuale del concepire la storia dell'arte come una astratta vicenda di poetiche e teorie supposte rigidamente alla base dell'operare degli artisti: un libro sugli antichi da cui si cava un « succo » tutto contemporaneo e attuale.

Altro libro fondamentale, sempre edito da Einaudi, è la nuova edizione del catalogo del 1957 de « L'opera grafica di Giorgio Morandi » curato da Lamberto Vitali e che riproduce con estrema perfezione 131 incisioni morandiane (Lire 5 000). Gli estimatori del pittore italiano, recentemente scomparso, hanno anche da scegliere fra la monumentale monografia edita dal Milione, con un testo di Lamberto Vitali e una bellissima monografia rinnovatrice nella interpretazione della opera del Morandi (Francesco Arcangeli, « Giorgio Morandi », Edizione del Milione, Lire 3.500), altro libro tutto scritto quest'ultimo, per 350 pagine memorabili per passione e acume critico e per civiltà letteraria.

Il Saggiatore di Mondadori, dopo il volume di Camilla Gray « Pionieri dell'arte in Russia, 1863-1922 » che molto ha contribuito a riaccendere gli interessi e gli studi in Italia sull'avanguardia sovietica, presenta un poker d'assi, quattro volumi stampati con quella classe che rende inconfondibili i tipi del Saggiatore.

L'opera di uno dei grandi pittori del nostro secolo, che ebbe radici nel simbolismo di Moreau e che si formò fuori delle esperienze dell'avanguardia storica, Georges Rouault e che pure ebbe grande influenza sull'Espressionismo sullo stesso Novecento italiano e sulla vicenda più recente dell'Informale, è illustrata in un volume di 492 pagine, comprendente 48 tavole a colori e 184 in nero (Pierre Courthion, « Georges Rouault », Il Saggiatore, Lire 25 000). In questa stessa collana, di cui ricordiamo i volumi sull'opera di Mondrian, Kandinskij, Ensor, Mirò e Chagall, è fresco di stampa il volume sul grande pittore e scultore futurista Umberto Boccioni, il più completo che sia mai stato pubblicato (Guido Ballo, « Boccioni », 48 tavole a colori, 257 ill. in nero, catalogo completo delle opere, 548 pagg. Lire 25 000) ci sembra che con questo libro la cultura artistica italiana saldi almeno una parte del grosso debito che ha con Boccioni.

Al movimento De Stijl è dedicato un esauriente volume che ne traccia la vicenda internazionale fra il 1917 e il 1931 (H.L. Jaffè, « Per un'arte nuova », De Stijl 1917-1931, 16 tavole a colori e 32 in nero, pagg. 464, Lire 4 000). Infine, sempre per i tipi del Saggiatore, un libro che lascerà una traccia profonda un grande testo sul pittore inglese del Settecento William Hogarth scritto dal critico Frederick Antal, principale esponente della tendenza sociologica nella storiografia artistica ma sempre in dialogo o in stimolante polemica col marxismo (Frederick Antal, « Grandi e libertini nella pittura di Hogarth », pagg. 456, 306 illustrazioni, Lire 10 000).

In Inghilterra, il testo è stato pubblicato nel '61, sette anni dopo la morte dell'autore ed ha dato luogo a nuovi dibattiti, per l'importante accenno in esso di un attivo superamento della divisione, da parte del critico, fra sociologia e marxismo in relazione alla storia dell'arte.

da. mi.

arti figurative

Alcuni ritratti esposti a Roma da Giuseppe Guerreschi testimoniano la vitalità dei problemi morali di linguaggio che animano oggi l'esperienza realista d'avanguardia

FIGLIO, FIGLIO MIO!

« Doppio ritratto di Max », 1964

Da tempo, quanto tempo?, la figura dipinta d'un ragazzo non ci feriva la mente e il cuore. E con tanta pittura, che pure è tornata decisamente a porsi i problemi della vita presente dell'uomo e quelli del suo destino sociale e della sua libertà, in tanti e tanti mesi ci hanno trapassato la mente e il cuore soltanto certi ragazzi popolani col gelato che Guttuso va dipingendo, i neonati che Vespignani lascia in un vuoto spazio di paura e, ancora, questi ritratti recentissimi che Giuseppe Guerreschi ha fatto del figlio Max, e che espone alla galleria « Il fante di spade ». E' possibile che la concretezza nuova che viene a rafforzare l'esattezza plastica di Guerreschi ora faccia scandalizzare coloro che svisceratamente parteggiano per l'avanguardia purchè l'avanguardia resti tensione irresoluta e senza approdo alla realtà concreta.

Eppure Guerreschi ha ragione a far entrare suo figlio nel discorso sull'uomo che oggi si torna a fare. I nostri figli e i figli in ogni dove in tre anni appena questi figli diventano in Cina cinquanta milioni — tanti quanti gli abitanti della nostra Italia —; in India, dove pure la vita media appena tocca i trent'anni e, per la denutrizione e le malattie, ogni due bimbi nati ne sopravvive soltanto uno nel primo anno di vita, ci sono ogni anno cinque milioni di questi figli.

I ritratti di Max

Ed ecco Max, ragazzo milanese che il padre e il pittore hanno visto come sotto una luce di sciagura. Immaginate di fare un ritratto coi vostri sensi tesi nella coscienza che, in ogni dove, scivolano sommergibili con missili a testata nucleare, che sotto i castagni e i vigneti e il grano delle nostre scampagnate dormono le mine atomiche per migliaia e migliaia di chilometri, che i satelliti-spia fotografano coi raggi infrarossi ogni metro quadrato della superficie terrestre. Forse questo ritratto voi non lo fareste, oppure la paura travolgerebbe il quadro con voi: c'è un punto dei pensieri dell'uomo, quando egli approda alla coscienza, dove la paura o risucchia irrazionalmente la coscienza o viene dominata e organizzata in una struttura dal giudizio morale e storico.

Eccolo Max... la testa, dipinta con « verismo » fotografico allucinato, campeggia al centro di un trofeo-collage degli oggetti della felicità dell'infanzia. Il colore, nei valori luminosi del rosso giallo arancio verde, ha un gaio splendore da circo e da luna-park, un balugìnio di smalti di giocattoli e automobili e razzi. C'è un po' tutto il necessario, anche la robusta bicicletta delle « scampagnate » dipinte dal gran vecchio Léger, per una pazza e tenera pantomima della fanciullezza nei modi del « Children's corner » di Debussy, di « Petrouchka » di Stravinskij, di « Ma mère l'Oye » e « L'enfant et les sortilèges » di Ravel, di « Pierino e il lupo » di Prokofiev.

Ma il ragazzo, nel *Primo ritratto di Max*, ci guarda con gli immensi occhi neri di uomo triste nel volto non ancor fatto, mezzo busto contro una grata e i colori della Spagna strangolata dai fascisti, con la fissità interrogante di un encausto pompeiano, di un'icona bizantina, d'una aspra e tetra stele romana di famiglia. Nel *Secondo ritratto di Max*, il ragazzo è paralizzato in un carrozzino e la carne disperata della testa si leva stanca su un ammasso di arti di metallo e plastica. Ragazzo che la natura ha stroncato, ragazzo di Hiroscima, ragazzo di un futuro orrido e indicibile ma di cui abbiamo coscienza.

Nel *Terzo ritratto*, che è un doppio ritratto, Max sta malinconicamente immoto e, allo stesso tempo, si scatena liberandosi su un trofeo di giocattoli che ha, però, anche la apparenza sinistra di un ammasso di apparecchi ortopedici. La doppia immagine araldica di Max e come quella di una carta da giuoco e il pittore afferma che questa carta va giocata, costi quel che costi.

Per chi segua le vicende dell'arte italiana d'oggi non è certo una scoperta la rara qualità « vigilante » dell'intelligenza di Guerreschi. Vigilante dal punto di vista di quella idea fondamentale che mosse e strutturò l'esperienza laica e materialista di Voltaire: che ciò che la cultura conquista sulla natura e tanto prezioso quanto precario e minacciato e che il senso dell'operare moderno sta nella coscienza di tale condizione e nel conseguente impegno alla lotta, spesso impari e disperata, contro la violenza, la menzogna, l'odio e lo errore.

In questi suoi ritratti, Guerreschi non solo fa fare un passo avanti alla « sua » verità ma anche accentua, con metodo esatto e fantastico assieme, la riflessione della pittura su se stessa e sui propri mezzi plastici con una ossessione morale e formale che già da sola potrebbe costituire il drammatico contenuto d'una ricerca, in un tempo e in un luogo dove gli artisti veri sentono sia la *nuova* difficoltà ad abbracciare la realtà contemporanea sia la *vecchia* inadeguatezza dei mezzi espressivi.

L'impegno unitario di Guerreschi sulla vita e sul linguaggio plastico si è accentuato, in pochi mesi, muovendo da quadri come *Figura in movimento*, *Ritratto in esterno*, *Resoconto*, *Pagine di diario*, *Ambiente con figura* (in memoria di Marilyn Monroe), *Cinerelar*, *Man made Paradise*, ai ritratti di Max: si manifesta ora un'evidenza plastica che assimila rigorosamente alla forma e al linguaggio pittorico materiali della vita urbana assai diversi per natura e provenienza e la implacabile *tecnè* plastica è per il pittore sempre più il mezzo fondamentale per conoscere gli oggetti, ripercorrerne le relazioni e organizzarli col giudizio storico-critico in strutture che non ripetono quelle della realtà ma si collocano parallelamente e dialetticamente rispetto ad esse.

Coscienza ipertesa

Assimilazione giudicante dei materiali alla forma e al linguaggio da parte di Guerreschi viene a collocarsi in una « linea » plastica italiana che già oggi si configura come alternativa realistica a quelle esperienze d'avanguardia quale il dadaismo integrato nord-americano, che non arrivano al dominio dei materiali e degli oggetti e alla loro organizzazione con un montaggio giudicante. Per questa diversa assimilazione, che in campo musicale, ad esempio, ha già raggiunto il valore di una formidabile alternativa con il *Canto sospeso*, *Intolleranza 1960* e la *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, sarebbe interessante confrontare il punto raggiunto da Guerreschi con quelli toccati da « Pop-Artists » nord-americani come Rauschenberg e Warhol, Lichtenstein e Kitaj.

Come pittore « morale » Guerreschi è sativamente dotato, la sua coscienza è sempre ipertesa, a tal punto che a volte si muta in uno schermo di fuoco nei confronti della vita prima ancora dell'esperienza vera di essa. Ma anche così, l'impegno del pittore resta aspro e faticoso: è quel « sacrificio di se stesso » di cui scrisse il Diderot nel modernissimo *Elogio di Richardson*. Fra i nuovi elementi del linguaggio di Guerreschi è interessante la comparsa di particolari, la testa di Max sempre, presentati con evidenza fotografica e che non hanno valore orrido-magico di inganno psicologico surrealista ma di frammenti esaltati per amore o per odio, in contrasto realistico con uno spazio e con altri oggetti assai diversamente caratterizzati.

Attorno alla figura umana o al particolare di essa, dipinta con fiamminga imitazione, Guerreschi organizza tutti gli altri oggetti nello spazio con una concentrazione drammatica e solennemente architettonica — che non è molto lontana dalla concentrazione di certi nuclei lirico-epici di un Pasolini, un Roversi, un Pagliarani — e mentre la carne è dolorante gli altri oggetti hanno una significante impassibilità sicchè l'apparizione umana provoca la sensazione d'una terribile ferita in un corpo poderoso e solenne. Per un verso la calma « persuasiva » e ordinatrice di Guerreschi ricorda quella delle grandi nature morte cubiste di Picasso e Gris, per l'altro verso la passione morale e la tecnica del montaggio ricordano il costruttivismo (influenzato da dadà) delle immagini di propaganda realizzate dai sovietici negli anni '20 e il dadà proletario di John Heartfield il quale, nel 1920, a Berlino pensava con Grosz a « correggere » dadaisticamente Picasso (alla stessa data, nella Repubblica dei Soviet, anche Rodcenko e Lissitzky « correggevano » Picasso), inserendo così nel metodo analitico e sintetico del cubismo un'istanza proletaria di contestazione radicale dell'oggettività borghese.

Questa istanza proletaria altri autori ancora, un Orozco, un Siqueiros, un Léger, sentirono e formarono, invece, più dal punto di vista della organicità alla rivoluzione o al mondo proletario che dal punto di vista della opposizione al modo di vita borghese e al punto di vista borghese sull'arte del dadà berlinese che pure costituì un'alternativa rivoluzionaria al dadà di Schwitters e proprio nella direzione della assimilazione al linguaggio dei « materiali » della vita urbana che Schwitters usò provocatoriamente nei confronti dell'esausto linguaggio naturalistico ma soltanto al fine di combinazioni daccapo decorative.

Dario Micacchi

Francalancia pittore naturale

Anche nell'arguto e affettuoso ritratto in gruppo, *Gli amici al caffè*, che fece Amerigo Bartoli di alcuni protagonisti della vita letteraria e artistica a Roma, intorno al 1930 (vi figurano Cecchi, Cardarelli, Socrate, Soffici, Longhi, Ungaretti, Broglio, Bacchelli, Ruggeri, Longhi, Francalancia, Bartoli, Saffi e Barlilo), Riccardo Francalancia sta per conto suo, un orecchio ai resti di quella che era stata « La Ronda » e l'altro orecchio ai resti di quello che era stato il gruppo attorno alla rivista « Valori Plastici », fondata nel 1918 da Mario Broglio. Sta per conto suo, Francalancia, un po' assente, proprio dietro le spalle di un diabolico Longhi teso come un arco.

Pensavo, perchè è inaccettabile la « lettura » dei suoi quadri in chiave di candore « naif », guardando le opere raccolte dalla « Nuova Pesa » per un'antologia dal 1919 ad oggi — circa 70 « pezzi » accompagnati da testi di Libero Bigiaretti, Alfredo Mezio, e testimonianze di Mario Broglio, Antonio Baldini, Corrado Alvaro, Giuseppe Ungaretti e Marco Valsecchi —, pensavo alla non piccola difficoltà critica di collocare la figura e l'opera di Francalancia non in un astratto iperuranio che ciascuno si fa a suo piacimento, ma nella sensibilità nostra di oggi.

Senza l'azione di « Valori Plastici » (quasi un « riformismo » dell'avanguardia e degli svolgimenti europei dopo gli Impressionisti al lume di un rinverdito culto per la tradizione italiana con lo aiuto del quale si pensò di poter superare la pittura becera che avviliva l'Italia dai tempi di Canaletto), certo un pittore naturale qual è Francalancia ci avrebbe « lasciato le penne » nella agitata vicenda dell'arte italiana fra il 1920 e il 1940. Voglio dire, però, che egli ebbe occhi sgranati per la pittura metafisica con la sua straordinaria ambiguità antico-moderna e fu piuttosto sordo alle diatribe di Giorgio De Chirico, Alberto Savinio e Carlo Carrà.

Francalancia, « Il convento di San Francesco », 1928

Strana figura questa di Francalancia: a molte degenerazioni intellettuali del tempo, all'immortalità degli arrampicatori, alla fronda dei mormoratori di barzellette, e a tante minchionerie reazionarie che anche « Valori Plastici » coltivò, il pittore sembrerebbe scampato più per spirito d'insofferenza e d'indipendenza che per vera coscienza storica e critica.

E forse le che Francalancia tira le conseguenze tutte sue dalla divulgazione che un Soffici aveva di Cezanne e degli Impressionisti: ma quando il Soffici tuonava, nella propizia atmosfera di regime fascista non è difficile immaginare Francalancia che tira fuori il suo ombrello e l'apre preoccupato e sfottente, nemico delle « balle » per costituzione, per sangue, per sentimento. Anche oggi. Certo, questi anni romani sono un grembo contraddittorio ma fertile per la pittura italiana e, forse, sono proprio pittori come Francalancia, col suo neo-naturalismo illuminato — più un rovello della mente che una gioia degli occhi —, a costituire uno degli anelli che mancano fra la « Metafisica » di De Chirico e le opere prime di Scipione e Mafai, della Raphael e Pirandello, di Ziveri e Cagli.

E' tutta una zona viva della pittura romana per la quale necessita una migliore « collocazione »: innanzitutto la grande figura di Virgilio Guidi e un po' anche Carlo Socrate, Gisberto Ceracchini, Francesco Trombadori, Antonio Donghi, portatori tutti di un nuovo naturalismo ossessionato dallo stile, dai valori tattili.

Francalancia è umbro, è nato ad Assisi nel 1886. E' un pittore impensabile senza un senso concreto della terra a tal punto da trasformarlo in emblema. E' così forte che anche un luogo come Roma diventa « umbro », spoglio e familiare. L'ossessione malinconica e solenne del paesaggio umbro, il culto formale dei Primitivi e l'esemplificazione d'una idea della vita schietta e aspra attraverso ore e luoghi dell'Umbria non sono da meno, dal punto di vista plastico, dei « pensieri dominanti » sulla Toscana di un Rosai.

Parafrasando una pagina famosa di Vincenzo Cardarelli sulla nativa Maremma (*La terra*), potremmo illustrare piccoli capolavori, che sono il fondamento del suo « stile », come *La valle verde di Gallicano* (1923), *Natura morta con rasella e pane* (1925), *Ritratto di Gustavo* (1923), *Sella di Colle* (1921), *Mietitura* (1922), *La cupola di S. Rufino* (1932), *Il convento di San Francesco* (1928), *La stanza dei giuochi* (1928) ...

« Sono nato e cresciuto in Umbria, a molta distanza dal mare, in un paese urbano e campagnolo, rustico e civile, che ha serbato intatto il secolare orgoglio della sua piccola cerchia antica, torreggiante e murata, e tiene la qualità di forestiero per indice di villania. Circondato da un territorio amplissimo e diverso d'aspetti e di natura, qui grasso e ferace, onusto di biade, di frumento, di vigne, di orti e canneti, là isterilito e impraticabile per sassi affliggenti della vecchia Umbria ventosa che biancheggiano un po' da per tutto, lo guarda dall'alto d'una collina strapiombante a valle con nobile e disinteressata sonnolenza e, venuta la sera, chiude le sue porte massicce alla campagna atra e disabitata... ».

E' solo un cenno sbrigativo e superficiale ma forse utile a intendere (anche se il riso dell'Etrusco si smorza nella malinconia gentile dell'Umbro) come, in sostanza, anche Francalancia « arrivi alla grammatica per forza di ispirazione » e su questo fondi la sua maniera di dipingere. Rientra cioè il naturalismo tensioso di stile di Francalancia in una stagione assai particolare della poesia e della pittura in Italia, che non è quella dell'avanguardia e non è quella del Novecento.

Vogliamo dire che l'Umbria di Francalancia non solo non ha minore consistenza della Roma di Mafai o delle Marche di Licini e Bartolini, ma è, per la pittura qualcosa di simile al culto del naturale spazio cosmico leopardiano per i poeti di quegli anni: di qui discendono la naturalezza, l'anti-retorica, la misura umana e la dignità morale di Francalancia.

Dal punto di vista del linguaggio plastico, poi, Francalancia è uno dei pochi pittori di quegli anni che, anzichè aprire sulla « tradizione », sprisse umilmente sul vero: e, per cultura, è un pittore, per quanto essenzialmente pittore di pietre e argille e vegetazione e stagioni e ore, che fa di ponte alla pittura nuova che si preparava, proprio intorno al '30, pittura del sangue e delle idee degli uomini, pittura delle lagrime delle cose. Che inoltre la probità del pittore permetta di circoscrivere, con serena esattezza, il suo dimesso mondo orgoglioso è un altro merito dell'artista schietto.

da. mi.